Die

Musikalische Ornamentik.

Didaktisch-kritische Abhandlung

über das gesammte ältere wie neuere Verzierungswesen

mit

besonderer Berücksichtigung des Clavierspiels

von

Heinrich Germer.

Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

Leipzig,

Commissions-Verlag von Gebrüder Hug & Co.

1899.

INHALT.

Von den Verzierungen. (Manieren.)

Die musikalische Ornamentik ist unbestritten ein sehr wichtiger Kunstzweig. Leider hat aber auf diesem Gebiete schon seit geraumer Zeit eine bedenkliche Sprach- und Begriffsverwirrung Platz gegriffen! Die Methode der älteren Autoren, auch das Nebensächliche möglichst eingehend zu specialisiren, ferner die Sucht, für die einzelnen Fälle immer neue, womöglich fremdländische Namen zu wählen und endlich die Engherzigkeit, die verschiedensten Erscheinungen doch wieder herkömmlichen Begriffen anzupassen und hiernach zu erklären, trägt daran hauptsächlich die Schuld. Dies gilt insbesondere von den älteren, sogenannten „Manieren". Als man in späterer Zeit anfing, die Verzierungen auszuschreiben, wurde zwar dadurch mehr Klarheit in die Sache gebracht. Allein dies Ausschreiben fand meist dann statt, wenn die begleitenden Stimmen eine Abweichung von der sonst üblichen Ausführung bedingten, oder wenn rhythmische Gründe dafür vorlagen. Weil man sich nun aber hieraus Rückschlüsse gestattete auf die Ausführung der Verzierungen im Allgemeinen, so hat sich besonders in Bezug auf Eintrittszeit, Accent, Währung und Abschluss derselben eine bedauerliche Confusion herausgebildet. Es ist deshalb im Interesse einheitlicher Lehre dringend geboten, in dieses bunte Allerlei Ordnung zu bringen. Auch hier giebt es ja — wie überall — allgemeingültige Grundsätze für das Verwandte, auf welche basirend, ein rationeller und übersichtlicher Aufbau dieses nur scheinbar regellosen Schnörkelwesens sehr wohl unternommen werden kann.

Untersuchen wir nun zunächst den Ursprung der Manieren, so ist derselbe auf die von den Claviercomponisten des vorigen Jahrhunderts offen eingestandene Thatsache der Klangarmuth der damaligen Clavichorde zurückzuführen. Da ein gesangliches Fortklingenlassen des einzelnen Tones nicht möglich war, so suchte man durch Tonwiederholung oder durch Hinzufügen eines anderen resp. durch Abwechseln mit mehreren Tönen diesem Mangel abzuhelfen. Betrachtet man das hierbei angewandte Verfahren näher, so ergiebt sich, dass es auf folgende fünffache Weise geschah:

I. Rhythmisch durch Tonrepetition (Tremolo, Bebung).

II. Melodisch: a) durch Hinzunahme des oberen Nebentones (lange und kurze Vorschläge, Pralltriller, Triller, Ribattuta).

b) durch Hinzunahme des unteren Nebentones (lange und kurze Vorschläge, Mordent, Battement).

c) durch Voranstellen der unteren und oberen Wechselnote oder vice versa (Doppelvorschlag oder Anschlag).

d) durch Voranstellen der unteren Wechselnote, der in schnellem Durchgang Hauptnote und obere Wechselnote folgen (umgekehrter Doppelschlag resp. Schleifer, Triller mit Schleiferanfang).

e) durch Ausführung der vorigen Tonfolge in umgekehrter Richtung (Doppelschlag und Triller mit Doppelschlagsanfang).

III. Harmonisch: a) durch Voranstellen eines oberen oder unteren Tones oder beider (Springender Vorschlag resp. Anschlag).

b) durch vorangehende Brechung harmonischer Töne (Arpeggio).

IV. Harmonisch mit Durchgangstönen: (Schleifer, Tirata).

V. Harmonisch-rhythmisch: durch schnelle Abwechslung einzelner harmonischer Töne (Tremolando).

Betrachten wir nun die einzelnen Verzierungen näher nach Schreibweise, Ausführung und Vorkommen.

I. Vorschläge.

Zu den ältesten Verzierungen gehört der Vorschlag, unter dem man den Gebrauch der freianschlagenden Wechselnote zu verstehen hat. Mit der Erfindung desselben war das Mittel entdeckt, die Starrheit einer in lauter Consonanzen einherschreitenden Melodie zu beseitigen, und dadurch, dass man an geeigneter Stelle statt der erwarteten Note eine andere gab, welche die erstere gleichsam maskirt vorahnen liess, war ein bedeutsames declamatorisches Ausdrucksmittel gewonnen. Anfänglich scheint man die neue Erfindung geheim gehalten zu haben; denn in aufgeschriebenen Stücken pflegte man sie entweder gar nicht oder doch nur durch Häkchen und Striche (‹ |) dem Eingeweihten anzudeuten. Später kamen dann dafür kleine Noten in Gebrauch, die aber nicht in den Takt eingerechnet waren. Als aber ihre Anwendung immer mehr überhand nahm, und man, — da für ihre Ausführung nur ganz allgemein gehaltene Vorschriften galten, — dem individuellen Ermessen des Einzelnen nicht mehr gut zutrauen konnte, dass überall das Gewollte richtig getroffen würde: da war der Moment gekommen, auch die Wechselnote zu demaskiren und sie in ihrer wirklichen Währung in den Takt einzureihen. Dies geschah schon vielfach durch S. Bach und seine Zeitgenossen. Doch finden sich in buntem Wechsel — öfter in demselben Stück — alle 3 Notirungsarten vor, ohne dass dadurch etwa ein principieller Unterschied für die Ausführung angedeutet werden soll. Die Zeichen sind also angewendet:

= , oder = .
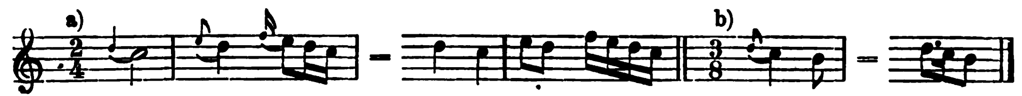
Oefters kommen auch 2 Häkchen vor; da ist alsdann das eine nur als Bindezeichen des andern zu deuten, z. B.: = . Auch in Verbindung mit kleinen Noten findet man das Häkchen angewendet, so dass dadurch ein Anschlag (Doppelvorschlag) angedeutet wird: = .

Man unterschied nun seit Einführung der Vorschläge: l a n g e, — die wir heutzutage „Vorhalte“ nennen — und k u r z e.

A. Von den langen Vorschlägen.

Die langen Vorschläge sind von verschiedener Währung und wurden meist durch kleine Noten angedeutet, die nicht in den Takt eingerechnet waren. In älteren Werken geschieht es meist durch Achtel- öfter auch Viertelnoten, womit jedoch keineswegs ihr wirklicher Werth ausgedrückt werden sollte. Derselbe wurde vielmehr nach folgenden Regeln fixirt:

I *a*. Der Vorschlag entzieht jeder z w e i t h e i l i g e n Note in g e r a d e r Taktart die Hälfte, *b*. in u n g e r a d e r aber $^2/_3$ ihres Werthes:



II *a.* Von einer dreitheiligen Note in ungerader Taktart kommen $^2/_3$ ihres Werthes auf den Vorschlag: = , *b.* in gerader Taktart auch; aber dann wird meist die folgende Hauptnote um die Hälfte des Werthes der nachfolgenden verlängert: = , = .

Diese letztere Art des Vorschlags, die nicht aus der oberen oder unteren Wechselnote herstammt, sondern von einer entfernter liegenden harmonischen, nannten die Alten den Aufenthalt.

III. Wenn im Tripeltakt eine dreitheilige Note an eine zweitheilige gebunden ist, so erhält der Vorschlag den Werth der ersteren: =

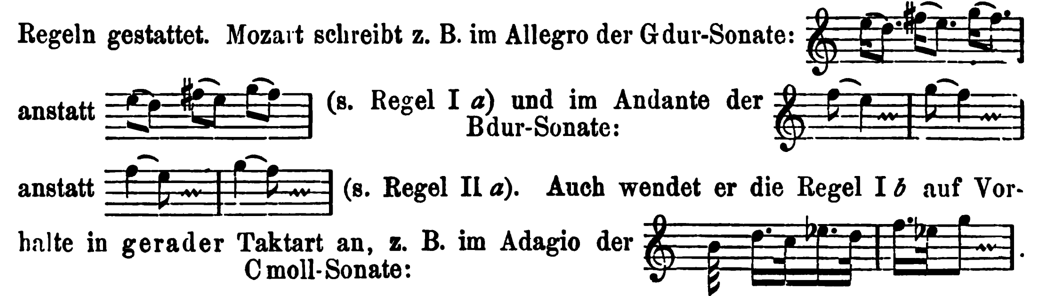
oder = .

IV. Vor einer durch 2 Punkte verlängerten Note erhält der Vorschlag den Werth der Note; sie selbst tritt mit dem ersten Punkte ein: = .

Diese Hauptregeln erleiden jedoch öfters Ausnahmen im polyphonen Satze. Denn falls ihre stricte Befolgung gegen die anderen Stimmen übelklingende Parallelen — wie Quinten, Septimen etc. — ergeben würde, so muss der Reinheit des Satzes wegen die Interpretation des Vorschlags modificirt werden. Allein auch aus anderen Gründen haben die Componisten in ausgeschriebenen Stellen sich Ausnahmen gegen die obigen Regeln gestattet. Mozart schreibt z. B. im Allegro der Gdur-Sonate:

anstatt (s. Regel I *a*) und im Andante der Bdur-Sonate:

anstatt (s. Regel II *a*). Auch wendet er die Regel I *b* auf Vorhalte in gerader Taktart an, z. B. im Adagio der Cmoll-Sonate: .
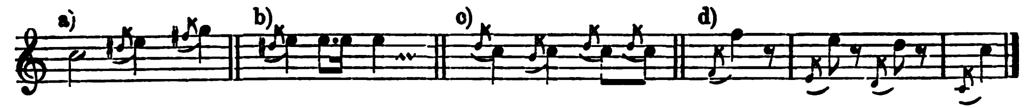


Die langen Vorschläge müssen ausnahmslos — selbst wenn der Bogen fehlte — legato zur nächsten Note herangezogen werden. Der Accent liegt auf dem Vorschlage, dem sich die nächste Note in weicher Tongebung anschliesst. In der neueren Litteratur, z. B. in den langsamen Sätzen der Concerte Chopin's, giebt es jedoch Stellen, in denen die Vorhaltsnote ausdrücklich mit dem Staccatozeichen versehen ist, ja selbst durch eine Pause von ihrer Auflösung getrennt erscheint. — Es ist selbstverständlich, dass im mehrstimmigen Satze der Vorschlag nur verzögernd auf den Eintritt der Stimme wirkt, in welcher er steht; die anderen gehen, unbekümmert um ihn, ihren Weg.
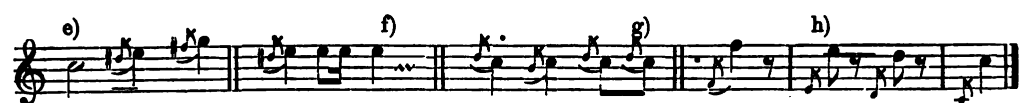
B. Von den kurzen Vorschlägen.

Die kurzen Vorschläge sind nach Ausführung und Betonung meist das gerade Gegentheil der langen. Ihr Werth muss im Allgemeinen sehr kurz bemessen werden; weil eine prickelnde Schärfe ihnen als charakteristisches Merkmal eigenthümlich ist. Doch wirken Tempo und Ausdruckserfordernisse auch auf sie modificirend. Denn es würde dem ruhigen Charakter des Adagio schnurstracks zuwider sein und auch im Allegro den Ausdruck cantabler Stellen tief schädigen, wollte man die Vorschläge

so scharf und schnell ausführen, wie es im Presto geschehen muss. Ihr Werth muss stets der **folgenden** Hauptnote entzogen werden. Leider herrscht in der Notirung der Vorschläge wenig Einheit. Aeltere Autoren schreiben sie als Achtel-, Sechszehntel- und Zweiunddreissigstel-Noten; auch die älteste Bezeichnungsart durch ‹ oder ❘ bedeutet meist den kurzen Vorschlag. In neuerer Schreibweise werden sie fast durchgängig mit ♪ oder ♪̸ bezeichnet. Ihre Betonung hängt ab von der verschiedenen musikalischen Bedeutung, die ihnen innewohnt. Werden Melodieschritte, die sich in harmonischen Intervallen fortbewegen (s. a), durch Voranstellung der oberen oder unteren Wechselnote in Vorschlagsform interessanter gestaltet, oder ist dies Verfahren auf den Anfangston (s. b) oder auf Tonwiederholungen (s. c) angewendet, oder ist die melodieführende Stimme durch vorschlagende Octaven verstärkt worden (s. d), so ist eine Hervorhebung des Vorschlags durchaus nothwendig. Doch geht dadurch die Hauptnote des ihr zukommenden Accents nicht verlustig, wie dies beim langen Vorschlage der Fall ist.



Sind jedoch Melodietöne durch Vorschläge gestützt, die gleichsam eine tiefere Stimme vertreten (s. e), oder wird ein springendes Intervall durch Einfügung eines den Sprung vermittelnden Vorschlags gesanglicher gestaltet (s. f), oder ist der Vorschlag einem Vorhalt (s. g) oder einer syncopirten Note vorangestellt (s. h), so kommt dem Vorschlage nur eine untergeordnete Betonung zu. Denn die melodieführende Oberstimme ist wichtiger vorzutragen, als eine Mittelstimme, und Vorhalte wie Syncopen sind durch Extraaccente hervorzuheben.



II. Pralltriller. ⁄ (Schneller.)

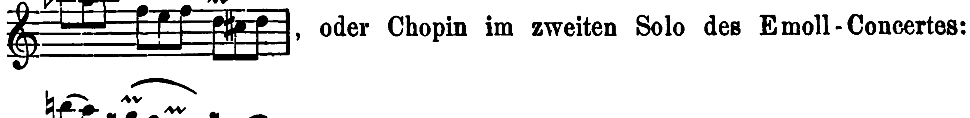
Um das Wesen der Pralltriller richtig aufzufassen und um über ihre verschiedene Ausführungsart nicht in Zweifel zu gerathen, hat man 1) ihr historisches Auftreten, 2) ihre verschiedene Schreibweise, 3) ihr Vorkommen auf leichter oder schwerer Taktzeit und 4) ihre Stellung auf längeren oder kürzeren Noten wohl zu beachten. Vor S. **Bach** und selbst noch durch ihn und seine Zeitgenossen wurden auch längere Triller durch 𝆖 angedeutet. Erst Ph. Em. **Bach** führte 𝆖 ausschliesslich als Pralltrillerzeichen ein. Sein Pralltriller ist aber mit dem heutigen durchaus nicht identisch.

Befangen, wie alle seine Zeitgenossen, von dem damals allgemein gültigen Dogma, dass der Triller nur aus der oberen Wechselnote herkommen könne, wendet er dies Prinzip auch auf den Prall- oder Halbtriller an und construirt in seinem „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ folgende Gestalt: .

Er stellt hier — wohlgemerkt — das Ende des Pralltrillers auf die leichteste Taktzeit, wo also, wie es dem **Abzuge** gebührt, die weichste Ausführung geboten ist und behauptet ausserdem, dass der Pralltriller nur bei fallender Sekunde vorkomme. Er selbst gebraucht ihn allerdings öfters so in langsamen Sonatensätzen. Allein die Manier stellte sich doch auch auf betonter Taktzeit, auf freieintretenden Melodienoten, ja selbst bei steigender Tonfolge ein, und da war denn doch eine ganz anders

lautende Ausführung von prallender Schärfe geboten und mit der angebundenen Note jedenfalls nichts anzufangen. Deshalb führt er die Sache unter dem Namen „Schneller" und unter verändertem Zeichen (statt ~ so: ♬ ♩) am Schlusse der Bearbeitung der Manieren noch einmal vor. Vom Pralltriller sagt er: „Er muss so hurtig gemacht werden, dass man glauben sollte, die Note, über welcher er angebracht wird, verlöre nicht das Geringste von ihrem Werth. Doch muss es nicht so fürchterlich klingen, als es in Noten aussehen würde." Bei der Beschreibung des Schnellers erfahren wir noch, dass sich derselbe vom Triller dadurch unterscheide, dass er niemals angeschlossen und bei Schleifungen vorkommen könne.

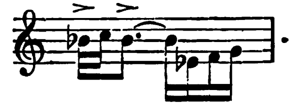
Für uns ergiebt sich hieraus Folgendes: Die Pralltriller können auf schwerer und leichter Taktzeit auftreten und durch ♬ ♩ oder ~ angedeutet werden; jedenfalls müssen sie nicht sofort in die nächste Note gehen, sondern noch ein wenig auf der letzten Note verweilen. Die letztere Forderung setzt aber voraus, dass sie bei schnellem Tempo auf kurzen Noten nicht angebracht wurden. Als aber spätere Componisten dies nicht mehr beachteten und sie auch auf Noten von ganz kurzer Dauer bei schnellem Tempo setzten, wie z. B. Mozart im 2. Solo des Krönungs-Concertes: , oder Beethoven im 1. Satze des B dur-Trios op. 97:



, oder Chopin im zweiten Solo des Emoll-Concertes: , da hatten sie jedenfalls nur die Ausführung in kürzester Trillerform (Triole) in Gedanken; ja im ersteren Falle wurden die entstehenden unsymmetrischen Figuren dadurch fliessender gestaltet, dass die untere Wechselnote noch in rhythmisch freier Weise an den Triller herangezogen wurde, so dass die Verzierung alsdann lautete: . Manche Componisten schrieben in solchen Fällen auch wohl *tr* anstatt des Pralltrillerzeichens und forderten damit die gleiche Ausführung. In Bezug auf Chopin, der ja von allen Componisten diese Verzierung am meisten gebraucht, ist Folgendes zu constatiren. Den wirklichen Pralltriller (mit Aufenthalt) setzt er fast immer auf betonte Taktzeit, stets aber auf längere Noten und schreibt ihn einmal so ♬ ♩, das andere Mal so ♩. Da ist also kein Zweifel über die gewollte Ausführung. Wenn das ~ aber auf leichter Taktzeit und auf sehr kurzen Noten erscheint, so ist die getrillerte Note gemeint. Oefters bei Nachahmungen derselben Phrase schreibt er das 1. Mal *tr*, die folgenden Male aber (wohl aus Bequemlichkeit) ~, wie im Rondo des Emoll-Concerts und im 3. Theile des Amoll-Walzers op. 34 No. 2. Doch wäre im letzteren Falle (zur Verhütung von Monotonie bei achtmaliger Wiederholung) vielleicht eine doppelte Interpretation geschmackvoller, indem man im 1. Takte die getrillerte Note in Quintolenform und im 3. Takte den wirklichen Pralltriller (mit Aufenthalt) ausführte und nun beides in der Folge abwechselnd gebrauchte. — Ueber die rhythmische Form und über die Accentuation des Pralltrillers ist nun schliesslich noch Einiges zu bemerken.

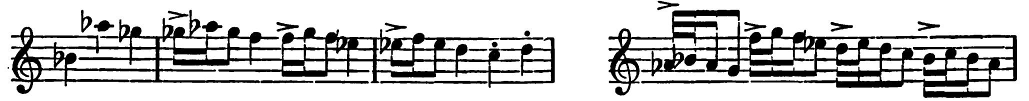
a. Wenn er, wie in älteren Compositionen auf schwerer Taktzeit und längeren Noten eintritt, so muss er mit äusserster Schnelligkeit und scharfem Accent in die Hauptnote zurückschlagen. Denn sein charakteristisches Moment ist eben der

schnellende (prallende) Einschlag in die betreffende Note und ein bemerkbares Verweilen auf derselben; da ist dann die erste und dritte Note betont, z. B.



b. Wenn er nach einem Vorhalt auftritt, so hat der erstere als Dissonanz den Hauptaccent, die Hauptnote nur einen milden Nebenaccent; z. B.

c. Wenn er auf einer kürzern Note, z. B. der ersten einer Triole steht, so ist die also accentuirte Ausführung jedenfalls am geschmackvollsten; denn der Accent auf der dritten Note würde sich sehr eckig ausnehmen. Mit diesen 3 Regeln wird man in älteren Werken überall auskommen; für neuere sind sie nur wenig zu modificiren. Bei Noten von kürzerer Dauer, z. B. in Beethoven's Sonate pathétique wie im C moll-Concert, ist folgende Ausführung wohl nur allein berechtigt:



Die technische Schwierigkeit dieser Ausführungsart vermindert sich durch folgende Applicatur: 1321, 1432, 2432. Bei Chopin, wo der Pralltriller — wie in seinen Walzern, Mazurkas und Polonaisen — auf betonten längeren Noten auftritt, ist auch nur diese Betonung am Platze. Denn da diesen Tänzen ein scharf zu markirender Rhythmus innewohnt, so würde, falls man die ältere Betonungsart (mit Accent auf der 3. Note) eintreten liesse, dieses eine unnatürliche und widrige Rückung gegen den markirenden Bass zur Folge haben. Bei Noten von kurzem Werthe, besonders auf leichter Taktzeit, würde aber, wie wir schon gesehen haben, nur die getrillerte Note als Triole noch ausführbar sein. Schliesslich sei noch darauf hingewiesen, dass Beethoven's I. Variation in op. 47 und die II. Variation im Finale von op. 96 ganz vorzügliche Pralltrillerstudien sind.

III. Triller.

In älterer Zeit galt es unter den musikalischen Theoretikern für eine ausgemachte Thatsache, dass der Triller aus dem Vorschlage von oben entstanden sei, folglich mit der oberen Wechselnote beginnen müsse. Solche Regel fand um so eher Eingang, weil sie Sängern und Bläsern die Ausführung sehr erleichterte. Ausserdem liessen sich so auch die Wiederschläge den rhythmischen Verhältnissen der übrigen Stimmen bequem anpassen, indem der Anschluss an den Nachschlag sich rhythmisch glatt vollzog. Allein die Regel hatte auch ihre Schattenseiten. Trat der Triller bei fallendem Melodieschritt ein, so war die Kalamität fertig; weil man sich nun den ersten Trillerton angebunden vorzustellen hatte! Wurde die stockende Bewegung in diesem Momente durch einen Schritt in einer anderen Stimme verdeckt, so blieb wenigstens der rhythmische Fluss erhalten; im anderen Falle aber wirkte die Bindung geradezu absurd und jedem natürlichen Gefühl widersprechend. Die Practiker, besonders unter den Clavierspielern, setzten sich deshalb über diese Regel bald hinweg und begannen in solchen Fällen den Triller mit der Hauptnote. Ja schliesslich kam I. N. Hummel, stellte die Regel auf den Kopf und verlangte (in seiner Pianoforte-Schule vom Jahre 1827), die Triller sollten im Allgemeinen sämmtlich mit
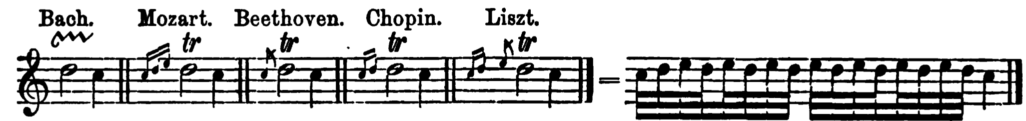
der **Hauptnote anfangen** und schliessen, wenn nicht durch besondere Zeichen eine andere Ausführung angezeigt sei. —

Was nun das **Zeichen** des Trillers betrifft, so hat dasselbe auch verschiedene historische Wandlungen durchgemacht. Vor S. **Bach's** Zeit galt ∿ oder ∿∿ als Zeichen für lange wie kurze Triller. **Bach** selbst schreibt im späteren Lebensalter wohl auch *t.* oder *tr*; doch gebraucht er alle 4 Zeichen abwechselnd und ohne dass ein principieller Unterschied ersichtlich ist, wenigstens hinsichtlich der Dauer.

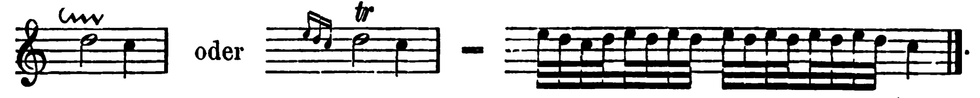
Man ist deshalb auch in S. Bach's Werken sehr oft berechtigt, das ∿ durch *tr* zu interpretiren oder durch die getrillerte Note [Notenbeispiel], je nachdem die geschmackvolle Ausfüllung der Notenwährung es gestattet. —

War statt des traditionellen Trilleranfangs ein anderer beabsichtigt, so deutete man dies durch besondere Zeichen an und unterschied in dieser Hinsicht 3 Varianten:

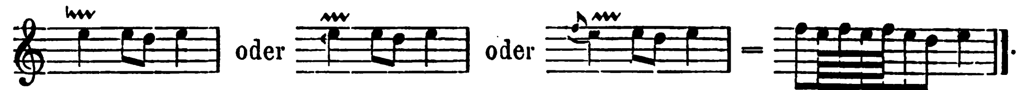
I. Triller mit der unteren Wechselnote anfangend, notirte man so:



II. Triller mit einem Doppelschlag beginnend, schrieb man so:



III. Schwebende Triller (Triller mit langem Vorschlag) deutete man so an:



Etwa durch die Modulation nöthig werdende Veränderungen an der Wechselnote deutete man durch die üblichen Zeichen (♯, ♭, ♮) oberhalb des Trillerzeichens an. —

Der **Abschluss** des Trillers wurde in früherer Zeit verschieden ausgeführt.

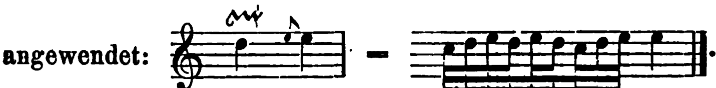
I. Bei fallendem Melodieschritt fand kein Nachschlag statt, falls es nicht ausdrücklich vorgeschrieben war; der Triller schloss mit der Hauptnote.

II. War ein Nachschlag beabsichtigt, so deutete man dies durch einen senkrechten Strich am Ende des Trillerzeichens an:
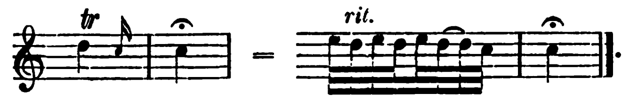


Auch hier schloss der Triller mit der Hauptnote; da der Nachschlag stets im Secundschritt angehängt wurde.

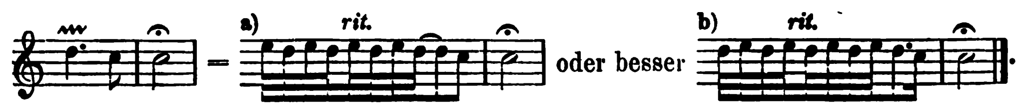
III. Bei steigendem Melodieschritt wurde öfter der Nachschlag mit Anticipation angewendet:



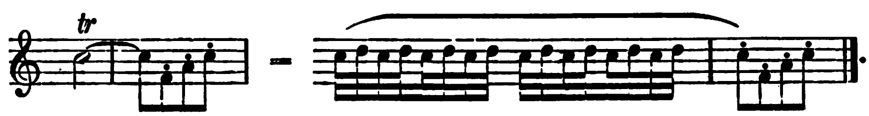
IV. Auch bei fallendem Melodieschritt vor dem Ganzschluss kam der Triller mit Anticipation zur Verwendung, wobei dann meist ritardirt wurde:



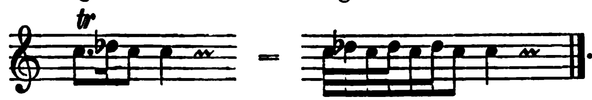
V. War in solchem Falle die Trillernote punktirt, so wurde der Triller auf dem Punkte (resp. Doppelpunkte) abgeschlossen und in breitem ritardando in den Schlusston geführt, z. B.
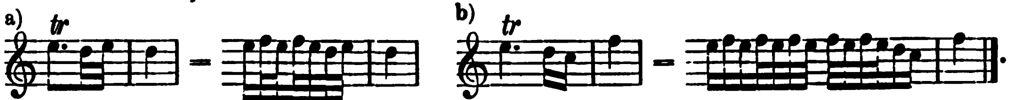


VI. Bei Trillernoten, die durch eine Bindung mit einer gleichstufigen kürzeren Note zusammenhingen, wurde letztere nicht in den Triller mit einbezogen; der Triller wurde vielmehr mit ihr ohne Nachschlag abgeschlossen. Solche Triller sind dann, um den bekannten lahmen Abschluss mit der angebundenen Note (siehe V. a) zu vermeiden, mit der Hauptnote zu beginnen und an die angebundene Note anzuschliessen. So in S. Bach's Italienischem Concert:



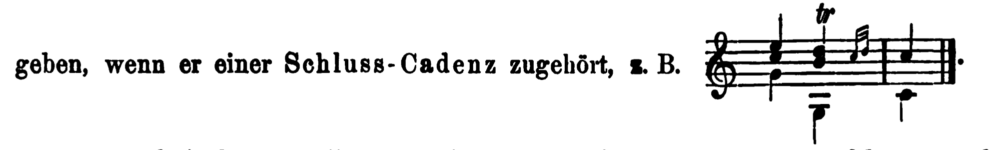
VII. Triller über punktirten Noten, denen nur ein Ergänzungswerth folgte, wurden ohne Nachschlag auf dem Punkte abgeschlossen:



VIII. Folgte jedoch der punktirten Trillernote noch ein ausgeschriebener Nachschlag (s. a) oder ein Anhang (s. b), so wurde der ganze Notenwerth durch den Triller ausgefüllt:



IX. Bei fallendem Melodieschritt pflegt man dem Triller einen Nachschlag zu geben, wenn er einer Schluss-Cadenz zugehört, z. B.



X. Auch Anhänge, die vom Triller aus steigende Richtung verfolgen, werden der besseren Verbindung wegen mittels Nachschlags angeschlossen:

Die vielgestaltigen Erscheinungsformen des Trillers in älterer Musik dürften hiermit wohl erschöpfende Erklärung gefunden haben.

In neuerer Musik haben dieselben aber noch mancherlei Erweiterungen erfahren. Da giebt es: *a)* Kettentriller, *b)* Triller, neben welchen in derselben Hand eine längere Melodie fortgeht, *c)* Triller mit Beinoten, *d)* Doppeltriller in Terzen, Sexten und Octaven, *e)* dreifache Triller über den Sext- und Quartsextakkord, *f)* vierfache Triller. Ueber alle diese ist hier keine weitere Erklärung nöthig, da sie nach Notation wie Ausführungsart eine möglichst vielseitige Bearbeitung in Cap. XIII.*) gefunden haben. Ebenso ist in Cap. XV die moderne Ausführung durch Vertheilung an beide Hände vorgeführt worden. — Ueber ungewöhnliche Trillererscheinungen sei noch Einiges erwähnt. Man macht neuerdings in Fällen, wo ein Trillerpaar gegen die einzelne Note der Nebenstimme zu lahme, zwei Paare aber überhastete Bewegung ergeben würde, den Triller gern in Doppeltriolen = ; da erscheint alsdann in der ersten Triole die untere, bei der zweiten die obere Note zuerst, was bei geringer Accentuation derselben ausserordentlich belebend wirkt.

*) H. Germer, op. 28. Die Technik des Clavierspiels.

Auch diese Form ist in Cap. XIII mehrfach vertreten. Dass man längere Triller gern mit crescendo oder mit diminuendó, oder mit beiden dynamischen Vortragsarten ausführt, sei nebenbei erwähnt.

Auch Triller mit immer schneller werdenden Notengattungen, verbunden mit crescendo, sind an geeigneter Stelle, z. B. bei längeren Cadenzen, sehr effectvoll. Stets aber müssen sie in genauer Rhythmik ausgeführt werden, wobei sich die Triolentriller als Uebergangsrhythmen sehr brauchbar erweisen werden; denn man kann so die Einheit mit 2, 3, 4, 6, 8, 9 und mehr Noten verzieren, was eine successive Zunahme der Schnelligkeit am besten repräsentirt.

Chopin hat in der Polonaise op. 61 einen solchen rhythmisch belebter werdenden Triller ausgeschrieben (siehe die H dur-Stelle); er benutzt da gleichzeitig mehrere Steigerungsmittel: 1) ein einfacher Triller geht in einen Doppel-, dann dreifachen Triller über; 2) diesen beschleunigt er rhythmisch, geht dann auf den ersten langsameren Rhythmus zurück und wiederholt dieses Spiel verbunden mit crescendo und diminuendo noch zwei Mal.

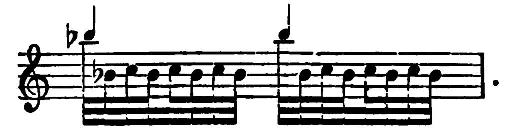
Eine neuere Erfindung ist auch der Nonentriller. F. Liszt hat ihn in seiner Bearbeitung von Mendelssohn's Hochzeitsmarsch für die grosse Trillerpartie am Schluss in effectvoller Weise verwendet und ausgeschrieben. — Als ein Curiosum sei noch mitgetheilt, dass man in älterer Zeit selbst vor dem Triller mit der übermässigen Secunde nicht zurückschreckte, und dass ihn selbst S. Bach zuweilen angewendet hat. —

Ueber die Ausführung von Trillerschlüssen bei Concert-Cadenzen vor dem Tutti-Eintritt sei noch gesagt, dass man den Nachschlag entweder langsamer und markirt vorträgt, oder einen verlängerten Nachschlag macht, z. B. [tr ... Tutti.], um so ein promptes Eintreffen des Tutti sicher zu stellen. In neuerer Zeit sind solche verlängerte Nachschläge mehrfach in Gebrauch gekommen. So liefert Chopin im Larghetto seines F moll-Concerts eine grosse Zahl interessanter Beispiele. —

Schliesslich sei noch eines Trillers Erwähnung gethan, von welchem merkwürdiger Weise officiell nie die Rede ist, und der doch bei keinem Geringeren als Beethoven eine sehr wichtige Rolle spielt. Es ist das der Triller mit der unteren Wechselnote ohne Nachschlag. In seinen sämmtlichen Concerten pflegt er die längeren Triller vor einem Satzabschluss mit demselben in rhythmisch ausgeschriebener Form einzuleiten und zwar bald mit der oberen, bald mit der unteren Note anfangend. Als vorzügliche Studie dafür sei Var. IV der Kreuzer-Sonate empfohlen. Auch im Finale von op. 35 hat Beethoven jedenfalls diesen Triller, als neben der Melodie fortgehend, beabsichtigt. Er schreibt ihn nicht aus, sondern deutet ihn nur in Form einer kleinen Vorschlagsnote an, was denn zu den wunderlichsten Interpretationen seitens Uneingeweihter Veranlassung gegeben hat.

Er muss so lauten: 

; erst im 5. Takte tritt der Triller mit der oberen Wechselnote ein und lautet von da ab:



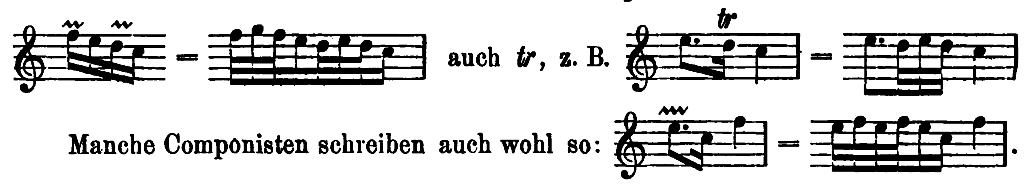
(Ein Mehreres über diesen Triller siehe unter Battement.)

Es erübrigt nun schliesslich noch, die moderne Anschauung über den Trilleranfang zu begründen. Die Vortheile der älteren Ausführungsart sind schon angedeutet

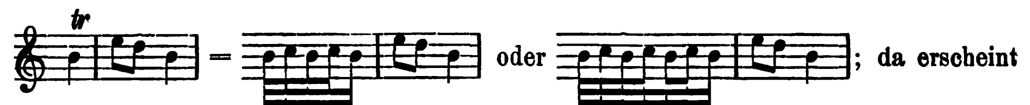
worden. Diese lassen sich nun ganz gut verbinden mit dem Hummel'schen Anfang durch die Hauptnote. Denn indem man dieser den Werth eines Trillerpaares giebt, — wie es in Cap. XIII consequent bei Trillerketten angewendet ist, — wird hierdurch der melodische Schritt markanter hervorgehoben und rhythmischer wie melodischer Verschwommenheit vorgebeugt. F. Liszt hat auch das Auskunftsmittel getroffen, den ersten Hauptton mit dem nächsten Paar zu einer langsameren Triole zu verbinden, und dann die Wiederschläge von der Wechselnote aus begonnen. Denn es ist nicht zu leugnen, dass der Reiz des Trillers dadurch erhöht wird, wenn die dissonirende Wechselnote immer auf guter Taktzeit (im weitesten Wortsinne) erscheint. Merkwürdigerweise behauptet Hummel das Gegentheil! Das aber seine Ausführungsart so überhand genommen hat, beruht wohl mehr auf dilettantischer Harmlosigkeit, als auf Gründen, und es ist deshalb wohl an der Zeit, bei der Trillerlehre die ältere, aus inneren künstlerischen Gründen berechtigtere Anschauung wieder in den Vordergrund zu stellen.

IV. Die getrillerte Note.
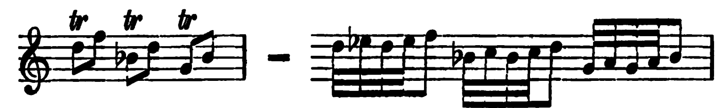
Diese Verzierung tritt als Triller ohne Nachschlag auf. Das Zeichen 𝆖 ist daher auf kurzen Noten in dieser Manier zu interpretiren:



Da Triller über punktirten Noten fast ausnahmslos ohne Nachschlag auf dem Punkt geschlossen werden, so gehören sie auch in diese Kategorie. Dasselbe gilt von sekundweis fallenden Trillerketten. Auch der Triller im Anfangsmotiv von Beethoven's op. 96 ist am besten so zu interpretiren:



er als verlängerter Pralltriller und stellt das Motiv kernig und bestimmt hin, während ein *tr* mit Nachschlag dasselbe weichlich und verschwommen erscheinen lässt. Solcher Fälle giebt es manche in der Musiklitteratur, bei denen diese Deutung des Trillerzeichens die einzig zulässige ist. — Wenn Beethoven im I. Allegrosatze seines op. 2 No. 3 die getrillerte Note ausgeschrieben so anwendet: ,
so ist die gleiche Ausführung bei der analogen Stelle in Mozart's Bdur-Sonate:



auch wohl gestattet. Die Freiheit der Interpretation geht hier allerdings so weit, dass der Triller nicht einmal mit der Hauptnote abschliesst.*) Bei solchen ausgefüllten Terzschritten mag das einmal hingehen; sonst gilt aber als strenge Regel auch für diese Manier, dass sie mit dem Upttone abzuschliessen hat.

*) Hummel hat in Terzschritten steigende Trillerketten auch so ausgeschrieben. (Siehe Pianoforte-Schule, Th. III, S. 398.)

V. Ribattuta. (Zurückschlag.)

Die Ribattuta ist eine ältere Verzierung, welche man bei Cadenzen anwandte, um durch sie längere Triller einzuführen. Mattheson in „Vollkommener Kapellmeister" Th. II Cap. III § 48 stellt sie so dar: ; auch L. Mozart leitet in seiner Violinschule die Doppeltriller stets durch eine kurze Ribattuta ein: und fügt als Regel für die Ausführung hinzu: „Man muss aber die Ribattuta mit einer Stärke anfangen, die sich in der Folge verlieret." Chopin's schon citirter, immer rhythmisch belebter werdender Triller in der Hdur-Stelle der Polonaise op. 61 entpuppt sich hiernach als eine in's Moderne übersetzte Ribattuta.

VI. Battement.

Für diese Manier hatten die Alten kein besonderes Zeichen, sondern deuteten sie mittels kleiner Noten an. Sie gestaltete sich als ein Triller mit der unteren Wechselnote, wobei die letztere stets vorangestellt wurde. Beethoven hat im Adagio von op. 30 No. 1 im 25. Takte davon Gebrauch gemacht, auch im 6. Solo des Cdur-Concerts, wo sogar ein Nachschlag von oben hinzugefügt ist, und beide Male die wirkliche Notenwährung ausgeschrieben. Von diesem Gesichtspunkte aus ist auch wohl die Beethoven'sche Eigenthümlichkeit, allen längeren Trillern eine getrillerte Note, bestehend aus Haupt- und unterer Wechselnote, in ausgeschriebener Form vorangehen zu lassen, am besten zu erklären. Denn Beethoven hat da nur statt des Hülfstones den Hauptton vorangestellt, was ihm wohl geschmackvoller erscheinen mochte. In dieser Weise schliesst er sein Bdur-Concert mit einem zehntaktigen Doppel-Battement in Terzen.

VII. Mordent. (Beisser.)

Diese Manier ist in älterer Musik sehr gebräuchlich. Sie besteht *a*) als einfacher Mordent aus 3 Noten, wofür oder als Zeichen dient, *b*) als Doppelmordent aus 5 Noten und wurde durch oder bezeichnet.

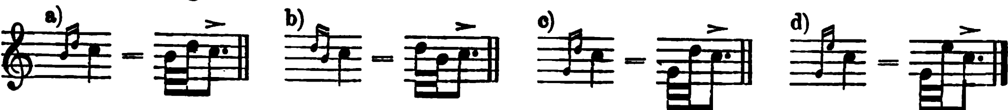
In rascher Ausführung folgen einander: Hauptnote, untere Wechselnote und nochmals Hauptnote, z. B.: a) = b) = .

Man gebrauchte den Mordent gern, um einer Note einen gewichtigeren Nachdruck zu geben, weshalb er auch vielfach auf markirten Bassnoten Verwendung gefunden hat. Soll die Wechselnote eine Veränderung gegen die Vorzeichnung erleiden, so ist dies unterhalb des Zeichens durch ein ♯, ♮, ♭ angedeutet. Ist er über kurzen Noten angebracht, so muss jedenfalls auf der letzten Note noch ein Verweilen stattfinden, und hat keinesfalls die Triolenform eine Berechtigung.

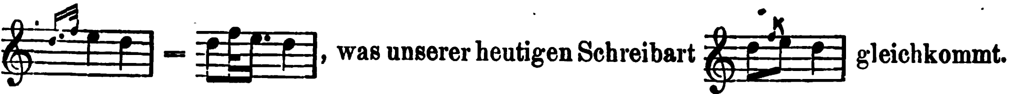
VIII. Doppelvorschlag. (Anschlag.)

Wenn die untere und obere Wechselnote (siehe *a*), oder die obere und untere (siehe *b*), oder eine harmonische nebst der oberen (siehe *c*), oder zwei harmonische

(siehe *d*) in schneller Folge verbunden der Hauptnote vorangehen, so entsteht die obige Verzierung.



Sie wird meist schnell ausgeführt, wobei der Accent auf die Hauptnote fällt. Ph. Em. Bach gebraucht auch den Anschlag mit dem Punkte, z. B.:



Da Bach für besonders ausdrucksvolle Stellen seine Ausführung sogar so interpretirt wünscht: , so käme die ganze Manier auf den Zwischenschlag der Alten resp. unsern Nachschlag heraus.

IX. Schleifer.

Man unterscheidet zweierlei Arten davon. Die I. Art entsteht dadurch, dass harmonische Schritte mit Durchgangsnoten in schneller Folge verbunden werden:

a. b. c.

In älteren Werken findet man auch noch als Schleiferzeichen:

Die II. Schleiferart erscheint als ein Doppelvorschlag, dessen Terzschritt mittels einer Durchgangsnote ausgefüllt worden ist: .

Die kleinen Noten müssen geschleift der accentuirten Hauptnote (zumeist Vorhalt) vorangehen.
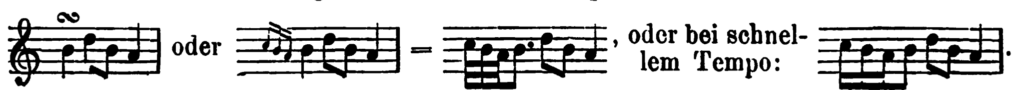
Ph. Em. Bach beschreibt auch einen Schleifer mit punktirter Note: und giebt dafür eine Blumenlese aller möglichen rhythmischen Ausführungsarten; schliesslich kommt auch wieder Alles auf unseren Nachschlag heraus:

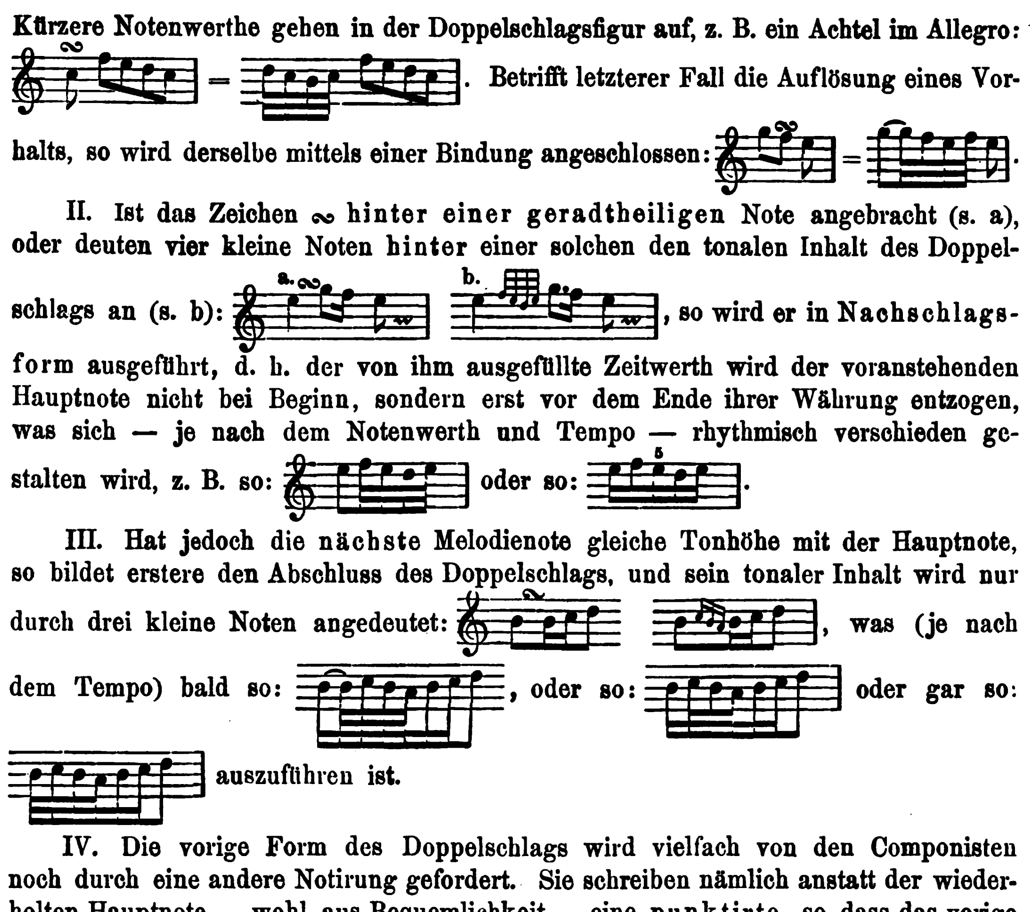
. Vor ihm war derselbe nachweislich nicht im Gebrauch.

X. Doppelschlag.

Bei dieser Manier tritt die Hauptnote in Verbindung mit der oberen und unteren Wechselnote auf. Dies kann auf eine mehrfache Weise geschehen.

I. Steht das Zeichen des Doppelschlags ∾ auf der Note, oder ist der Doppelschlag nach seinem tonalen Inhalt durch drei kleine Noten vor der Hauptnote angedeutet, so tritt bei der praktischen Ausführung an Stelle der letzteren deren obere Wechselnote ein, im schnellen Durchgang folgt sie selbst, ihr die untere Wechselnote, und dann erst erfolgt der Eintritt der Hauptnote:





Kürzere Notenwerthe gehen in der Doppelschlagsfigur auf, z. B. ein Achtel im Allegro: = . Betrifft letzterer Fall die Auflösung eines Vorhalts, so wird derselbe mittels einer Bindung angeschlossen: = .

II. Ist das Zeichen ∾ **hinter** einer **geradtheiligen** Note angebracht (s. a), oder deuten vier kleine Noten **hinter** einer solchen den tonalen Inhalt des Doppelschlags an (s. b): a. b. , so wird er in **Nachschlagsform** ausgeführt, d. h. der von ihm ausgefüllte Zeitwerth wird der voranstehenden Hauptnote nicht bei Beginn, sondern erst vor dem Ende ihrer Währung entzogen, was sich — je nach dem Notenwerth und Tempo — rhythmisch verschieden gestalten wird, z. B. so: oder so: 5 .

III. Hat jedoch die **nächste** Melodienote gleiche Tonhöhe mit der Hauptnote, so bildet erstere den Abschluss des Doppelschlags, und sein tonaler Inhalt wird nur durch drei kleine Noten angedeutet: , was (je nach dem Tempo) bald so: , oder so: oder gar so: auszuführen ist.

IV. Die vorige Form des Doppelschlags wird vielfach von den Componisten noch durch eine andere Notirung gefordert. Sie schreiben nämlich anstatt der wiederholten Hauptnote — wohl aus Bequemlichkeit — eine **punktirte**, so dass das vorige Beispiel also aussieht: . Als Regel für die Ausführung gilt, dass in solchem Falle der Doppelschlag auf dem Punkt (bisweilen auch auf dem Doppelpunkt) abzuschliessen ist. Daraus ergiebt sich, dass beide Notirungen den gleichen Effect ergeben. Leider werden bei der letzteren Notirung von einigen Componisten — besonders von Mozart — anstatt des Zeichens für den Doppelschlag vier kleine Noten zur Veranschaulichung von dessen Toninhalt verwendet, was häufig Anlass zu fehlerhaften Ausführungen giebt. Denn solche Notirung = zeigt ja die auf dem Punkt wiederkehrende Melodienote als **verzierendes Zweiunddreissigstel**, während sie doch in Wirklichkeit als **melodischer Sechszehntelwerth** zu Gehör kommen muss.

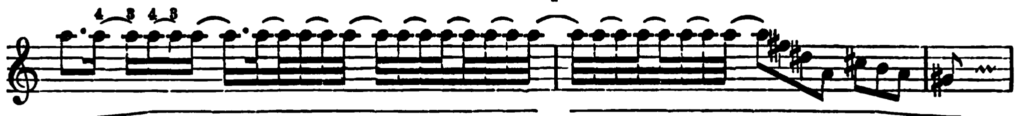
V. Steht jedoch ein Doppelschlagszeichen hinter einer punktirten Note, der nicht bloss **ein** Ergänzungswerth (wie oben), sondern deren **zwei** oder **mehrere** folgen, so wird der Doppelschlag **nicht auf** dem Punkt enden dürfen, sondern muss sich unmittelbar an die Ergänzungsfigur anschliessen, z. B.: = .

In früherer Zeit galt es als strenge Regel, dass die Doppelschlagsfigur **nicht drei chromatische Schritte** enthalten dürfe. Dies wurde nur bei dem Doppelschlage über der Quinte in Moll tolerirt, sonst aber streng vermieden. Dieselbe Regel beobachtete man auch bei der Ausführung der Trillernachschläge, weil ja das letzte

Trillerpaar sammt Nachschlag ebenfalls die Doppelschlagsform ergiebt. Dass solche Regel auch noch heute zu Recht besteht, unterliegt, da sie ja dem gesanglichen Wesen der Melodiebildung abgelauscht ist, keinem Zweifel.

XI. Tremolo. (Bebung.)

Diese Manier, welche auf die Erzielung eines zitternden Nachklanges der Töne gerichtet war, ist auf unseren heutigen Instrumenten beschwerlicher auszuführen, als auf denen des vorigen Jahrhunderts. Da sie aber von Beethoven im Scherzo der Sonate mit Violoncell op. 69, ferner in den Adagios von op. 106 und op. 110 verwendet worden ist, so scheint es geboten, sich Wesen und Ausführung derselben klar zu machen. Beethoven schreibt sie in op. 110 so aus:



Der stumme Fingerwechsel ist auch von Beethoven vorgeschrieben; ein Zeichen, dass er selbst die Manier so ausführte. Der Ton muss nach jedesmaliger Bindung leise aber merklich auf's Neue angeschlagen werden. Das Crescendo und Diminuendo verschönert den Effect und erleichtert die technische Ausführung. —

Etwas Aehnliches findet sich im Adagio der Sonate mit Violine op. 24, wozu Beethoven wohl durch das von seinem Partner jedenfalls bei der ersten langen Note des Themas angewandte Violintremolo angeregt worden ist. Die Stelle lautet:



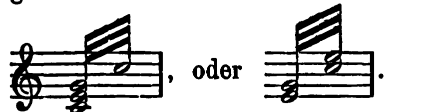
. Dass die Tonwiederholung nicht trommelnd, sondern sehr feinfühlig und anschwellend im Ton auszuführen ist, — wozu der vorgeschriebene Fingerwechsel das Seinige beitragen wird, — ist selbstverständlich.

Es giebt ausser diesem nun noch ein modernes Tremolo, welches quasi einem Triller mit grösseren Intervallen gleicht. Beethoven hat es in op. 53 so angewendet:



(Wechselnder Fingersatz trägt wesentlich zur Verdichtung des Tremolo bei.)

F. Liszt macht einen sehr ausgedehnten Gebrauch von dem Tremolando, wobei ganze Accorde in rauschender Weise rhythmisch flüssig gemacht werden, z. B.:



Die technischen Uebungen zu dieser Manier über Dreiklänge, wie über Septaccorde, befinden sich im V. und VI. Capitel von op. 28 des Verfassers.

XII. Arpeggio.

Diese Manier findet Anwendung auf Accorde und zwar so, dass die Töne derselben harfenartig nacheinander erklingen. Es kann dies in der Richtung von unten nach oben, oder umgekehrt geschehen, entweder so, dass die Töne der einen Hand zuerst erscheinen, an welche sich die der andern anschliessen, oder so, dass die Brechung in beiden Händen gleichzeitig erfolgt. Dies letztere ist nur dann zu billigen, wenn nicht gleiche Töne zusammentreffen, weil sonst leerklingende Octavengänge erscheinen. Ferner können die Arpeggien entweder im Legatissimo ausgeführt

werden, wobei alle Töne liegen bleiben und fortklingen, oder so, dass nur die höchsten ausgehalten werden. Im ersteren Falle schreibt man es so vor: , im letzteren so: . Ferner kann die linke Hand von unten herauf arpeggiren, während die rechte gleichzeitig von oben herunter geht. Falls diese Ausführung vom Componisten beabsichtigt ist, wird es gewöhnlich durch eine Randbemerkung angezeigt. In älteren Ausgaben findet man auch ⌊ oder ⌈ als Arpeggiozeichen angewendet; das erstere bedeutet die Brechung von unten, das andere die von oben. Manche Componisten, z. B. Chopin, verwenden auch (als Zeichen der Brechung, besonders vor einzelnen Intervallen, z. B. oder .

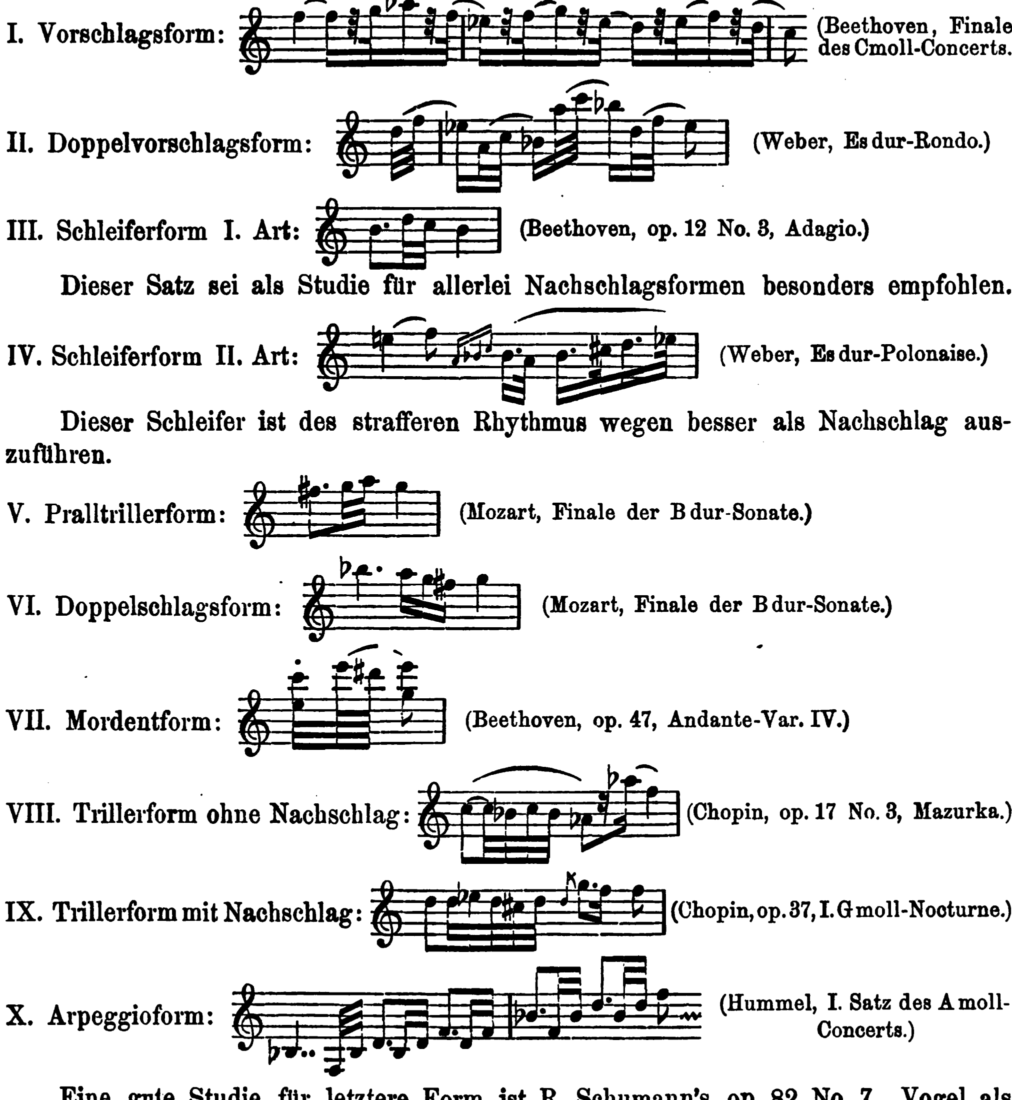
Für Arpeggien, die vom Basstone anfangend nach der Höhe steigen sollen, schreiben sorgfältige Componisten das Zeichen ununterbrochen durch beide Notensysteme gehend vor. Da wird dann der accentuirte Basston meist ein wenig länger gehalten, als die arpeggirenden Accordtöne, und die Melodienote schliesst mit breitem Accent ab. A. Henselt nimmt in solchen Fällen bei weitgriffigen Arpeggien die Melodienote mit dem 2. Finger der überschlagenden linken Hand, wodurch dieselbe markirter hervortritt.

Eine eigenthümliche Ausführung verlangen die Arpeggiandos in S. Bach's Chromatischer Fantasie. Im 27. Takte erscheint der Dmolldreiklang von unten herauf durch 2 Octaven gebrochen und dann so zurückgeführt bis auf den Terzton; darauf folgen 5 achtstimmige Accorde in halben Notenwerthen, unter welchen die Bemerkung „arpeggio legato“ steht und welche darauf hin oft die wunderlichsten Interpretationen seitens Uneingeweihter erfahren. Bach will sie aber in derselben Weise ausgeführt wissen, wie den Dmolldreiklang, der gleichsam als Modell vorgeschrieben wurde. Ganz so ist Takt 34—41 zu verfahren. Im 40. Takt sind in der 3. Stimme von oben Viertelnoten; da wird beim Hinaufgang das 1. Viertel, beim Herabgehen das 2. gebraucht. Ebenso sind im 46. Takt die Viertel des Basses zu behandeln. Die im 47. und 48. Takte in allen Stimmen befindlichen Viertel werden nur vom Bass aufsteigend gebrochen. H. von Bülow hat in seiner geistvollen Bearbeitung (quasi Transscription vom alten Spinett auf den modernen Flügel) diese rauschenden Harmonien sehr effectreich dargestellt. Denn seit Erfindung des Pedals sind ja dergleichen Dinge viel bequemer und wohlklingender auszuführen. Man findet denn auch in den Concerten Beethoven's und Anderer gleich ganze Partieen, welche gewissermassen nur diesem Effect zu Liebe hineingekommen sind. Doch sind sie fast immer in Notenwährung dargestellt, so dass über ihre Ausführung kein Zweifel aufkommen kann. Arpeggios vor Schlussaccorden, auf welchen eine Fermate steht, werden langsam und ritardirt ausgeführt. Ein schönes Beispiel in moderner Manier bildet Chopin am Schluss des Gmoll-Nocturne op. 37, I.

XIII. Nachschläge.

Was wir heutzutage „Nachschlag“ nennen, — analog der Bezeichnung für den Trilleranhang — bezeichnen ältere Autoren mit „Zwischenschlag“. Das Charakteristische dieser Manier besteht darin, dass sie ihren Werth nicht der nachfolgenden Hauptnote entnimmt, sondern der vorhergehenden. Früher deutete man sie durch kleine Noten an, welche nicht in den Takt eingerechnet waren; später schrieb man sie rhythmisch aus. Sie werden in leichter Tongebung zwischen den Hauptnoten eingeflochten. Betrachtet man ihren tonalen Inhalt genauer, so findet man, besonders

in neuern Compositionen, alle Arten der Verzierungen vertreten. Aber — wohlgemerkt! — dieselben beginnen auf leichter Taktzeit und schliessen mit der Hauptnote auf schwerer.



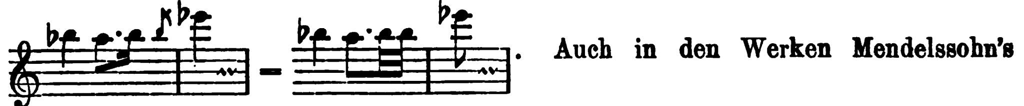
Dieser Satz sei als Studie für allerlei Nachschlagsformen besonders empfohlen.

Dieser Schleifer ist des strafferen Rhythmus wegen besser als Nachschlag auszuführen.

Eine gute Studie für letztere Form ist R. Schumann's op. 82 No. 7 „Vogel als Prophet".

Die vorstehenden Beispiele zeigen deutlich, wie die verschiedensten Componisten die tonalen Motive, die den Verzierungen zu Grunde liegen, in rhythmisch freier Weise zu figuralen Zwecken auszunutzen bestrebt waren und wie sie dies in Form von ausgeschriebenen Nachschlägen auf leichter Taktzeit auszuführen wussten. Allein es giebt in der Litteratur auch Fälle, wo solche Nachschlagsformen nur durch kleine, nicht in den Takt eingerechnete Noten angedeutet sind. Bisweilen sind sie mittels kleiner Bögen mit der voranstehenden Note verbunden, um dadurch ihre Zugehörigkeit zu deren Zählwerth sicher zu stellen; meist ist dies jedoch nicht der Fall. Seit man nun angefangen hat, Vorschläge und auch andere Verzierungen, deren Werth der nachfolgenden Note zu entziehen ist, durch Bögen an diese zu verweisen (was fast in allen neuern Ausgaben der Fall ist), da hat man irrthümlicherweise auch manche Nachschläge so behandelt und dadurch ihren Charakter gefälscht!

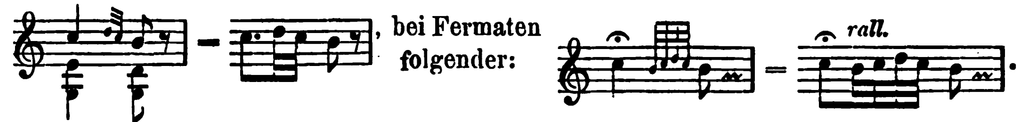
Die Vorführung einiger Beispiele wird am besten über das Wesen solcher Verzierungen aufklären. Nachschläge, die sich als Tonrepetition charakterisiren, hat Schumann sehr geschmackvoll in seinem „Warum?“ op. 12 No. 3 angewendet:



Auch in den Werken Mendelssohn's und Chopin's findet sich dieser feine Effect öfters vor. Leider ist seine Notirung in manchen Neuausgaben durch Bogenzufügung verballhornt worden.

In seiner „Träumerei“, op. 15 No. 7, notirt Schumann eine Anticipation durch einen Nachschlag: = , später führt er darin sogar den Auftakt der Melodie als Nachschlag ein: = .

Bei Halbcadenzen ist folgender Nachschlag vielfach im Gebrauch:



, bei Fermaten folgender:

In zweifelhaften Fällen muss die Frage, ob ein Vor- oder ein Nachschlag vorliegt, nach inneren musikalischen Gründen entschieden werden, weil auf die etwaigen Bögen, wie auch auf die Interpretationen instructiver Ausgaben kein rechter Verlass ist. Denn es hat eine Zeit gegeben — und sie ist noch nicht so ferne — wo fast alle Verzierungen in dilettantenhafter Weise als Nachschläge ausgeführt wurden. Die spätere Zeit brachte zwar eine heilsame Reaction zu Stande, allein, da man die strengen Regeln der Alten auch auf Alles anwandte, was der Neuzeit angehört, so ist Unsicherheit und Confusion in den Köpfen Vieler entstanden. Hier kann nur Eines helfen, d. i. die Anerkennung des Grundsatzes: „Nicht Regeln, sondern innere musikalische Gründe geben in zweifelhaften Fällen den Ausschlag“.

XIV. Tirata.

Hierunter verstanden die Alten eine Manier, welche zwischen entfernt liegenden Melodienoten zur besseren Verbindung willkürlich vom Ausführenden angebracht wurde. Ob dies in schnelleren oder langsameren Rhythmen geschah, hing vom Charakter des Stücks, oder von der Entfernung der auszufüllenden Melodieschritte ab; zuweilen wurde es so geschwind bewirkt, „dass man es“ — wie L. Mozart sagt — „mit einem Pfeilwurfe oder Schusse vergleichen kann“. Daher auch der Name „Tirata = Schuss“. Er fügt sehr drollig hinzu: „Was? Den Schuss aus dem Reiche der Musik verbannen? — Das wollte ich nicht wagen! Denn er hat sich nicht nur in die schönen Künsten, sondern aller Orten eingedrungen. Ja, wo man nichts davon wissen will, dort riechet es erst recht sehr nach Pulver“. Wie sehr er Recht hat, merkt man, wenn man die Compositionen der verschiedensten Meister — insbesondere Beethoven's und Chopin's — nach diesem Gesichtspunkte betrachtet. Welch' eine Fülle von Beispielen ergeben sich da! Darum ist es aber auch wohl an der Zeit, auf das Wesen dieser Verzierung und ihr Vorkommen seitens der Lehre aufmerksam zu machen; denn nur dadurch ist unverständigen Missdeutungen zu begegnen und eine stylvolle Ausführung zu sichern. —
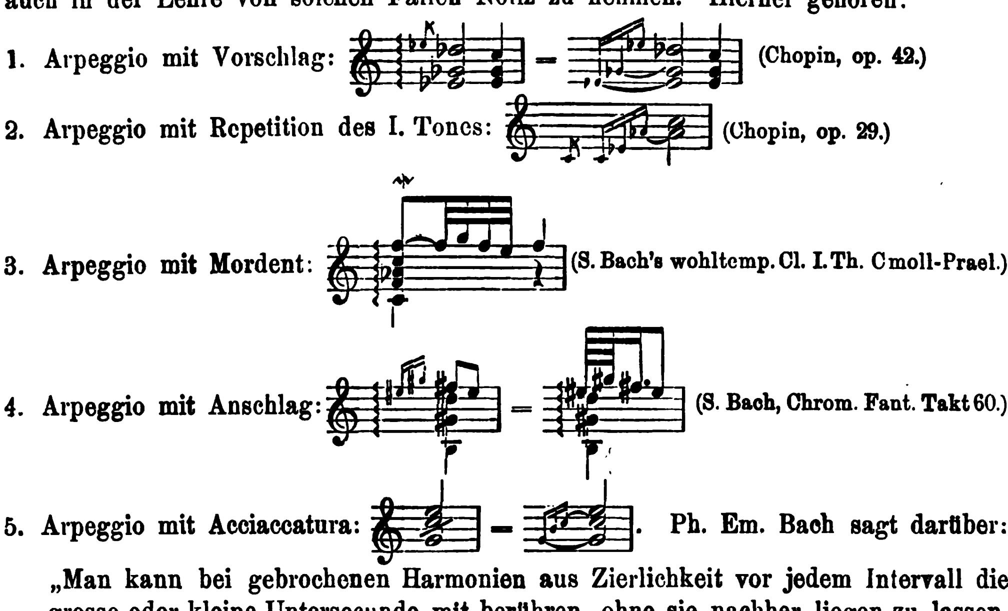
Die Tirata kommt a) rhythmisch ausgeschrieben vor, oder b) so, dass die zwischen den beiden Hauptnoten eingeschobenen kleineren Notenwerthe nicht mit in den Takt eingerechnet sind. Im letzteren Falle heisst es nun strenge calculatorische

Controle üben, damit Alles richtig und geschmackvoll in den Takt eingefügt wird, was öfters, besonders bei Chopin, schwer genug ist. Markante Beispiele der I. Art liefert uns Beethoven in seinem C moll-Concert. Gleich der Anfang des I. Solos fährt mit einer dreifachen Tirata in das kernige Hauptthema hinein; ähnlich folgen das 2. 3. 4. und 5. Solo; auch das 7. Solo beginnt und schliesst mit einer Tirata. Im Largo enthalten das 5. 6. und 7. Solo interessante Beispiele. Noch reicher ist aber das Rondo bedacht, wo das 2. 3. 8. 11. 12. 13. 14. 16. 17. und 18. Solo mit Tiraten der mannigfaltigsten Bildungen ausgeschmückt sind. —

Zu der II. Art ist zu bemerken, dass die Währung der kleinen Noten der vorangehenden Hauptnote zu entziehen ist. Beispiele bei Beethoven finden sich im 4. Takt des G dur-Concerts, im Adagio von op. 10 No. 1 im 17. 19. und 21. Takte, ferner im Adagio von op. 31 No. 2 im 5. Takt und im 10. Takt vor dem Schlusse. Am häufigsten tritt die Tirata in Chopin's grösseren Werken auf und verleiht denselben, — geschmackvolle Ausführung vorausgesetzt — jenen zarten Duft und schillernden Farbenglanz, den wir als specifische Eigenthümlichkeit des Chopin'schen Clavierstyls bewundern. Man lasse sie weg, und es wird uns sein, wie wenn täppische Knabenhand den Farbenstaub des Schmetterlings berührt und verwischt hat! — Besonders die langsameren Sätze liefern eine wahre Blumenlese davon, z. B. das Andante spianato op. 22, ferner die Nocturnes Fis dur, Des dur, E dur und die Romanze des E moll-Concerts wie auch das Larghetto im F moll-Concert. Aber auch in schnelleren Sätzen treten sie auf und tragen da nicht wenig zur Brillanz und rhythmischen Belebung des Ganzen bei; es sei nur hingewiesen auf die Polonaisen op. 22, 26, 53 und 62, auf das Prélude No. 24, das Scherzo op. 31 und auf die Impromptus op. 29 und 36.
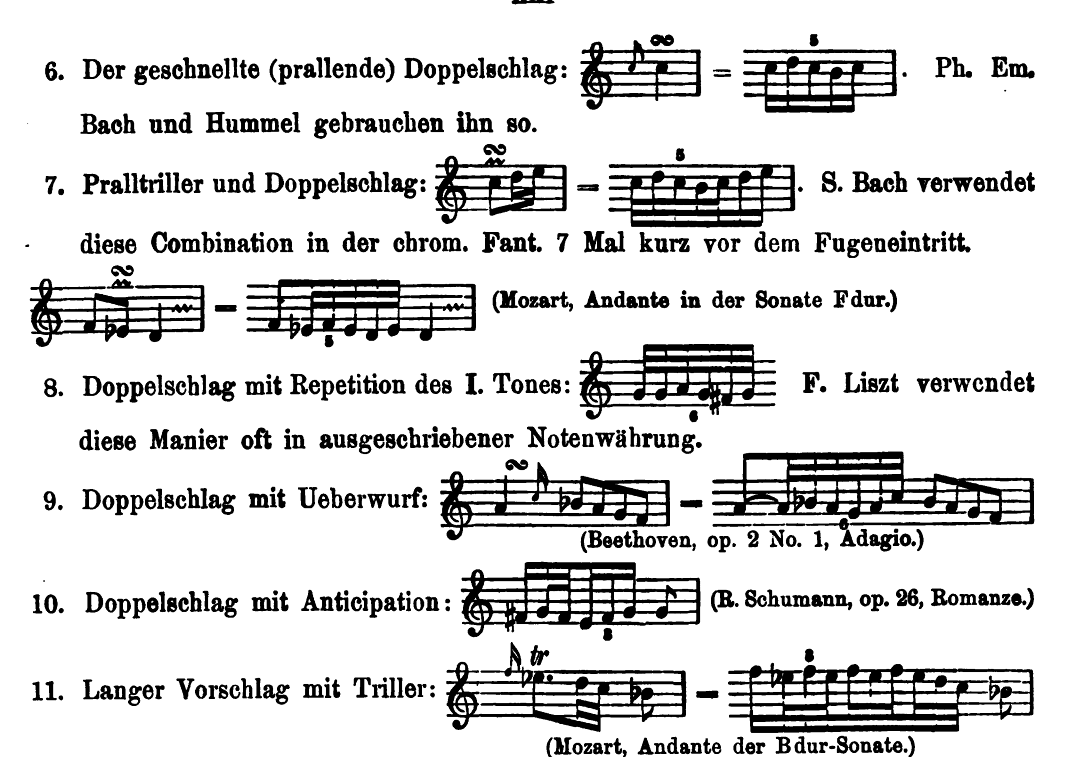
XV. Combinirte Verzierungen.

Oefter treten mehrere Verzierungsformen rhythmisch so nahe an einander heran, dass sie dem Ohre als zusammengehörig erscheinen. Es ist deshalb nothwendig, auch in der Lehre von solchen Fällen Notiz zu nehmen. Hierher gehören:



Ph. Em. Bach sagt darüber:

„Man kann bei gebrochenen Harmonien aus Zierlichkeit vor jedem Intervall die grosse oder kleine Untersecunde mit berühren, ohne sie nachher liegen zu lassen. Dieses nennt man mit Acciaccaturen brechen." Als Zeichen dafür galt ein Querstrich durch den Accord.



6. Der geschnellte (prallende) Doppelschlag: . Ph. Em. Bach und Hummel gebrauchen ihn so.

7. Pralltriller und Doppelschlag: . S. Bach verwendet diese Combination in der chrom. Fant. 7 Mal kurz vor dem Fugeneintritt.

(Mozart, Andante in der Sonate Fdur.)

8. Doppelschlag mit Repetition des I. Tones: F. Liszt verwendet diese Manier oft in ausgeschriebener Notenwährung.

9. Doppelschlag mit Ueberwurf: (Beethoven, op. 2 No. 1, Adagio.)

10. Doppelschlag mit Anticipation: (R. Schumann, op. 26, Romanze.)

11. Langer Vorschlag mit Triller: (Mozart, Andante der Bdur-Sonate.)

12. Triller mit Tirata. Bei Chopin findet man diese Combination vielfach angewendet, z. B. in der Berceuse, im Desdur-Nocturne und in der Asdur-Polonaise op. 53.

Schlussbetrachtung.

In vorstehender Lehre von den Verzierungen haben alle Erscheinungen derselben, insoweit sie auf zutreffender, die Sache genau bezeichnender Notirung beruhen, erschöpfende Erklärung gefunden. Es bleibt nun noch übrig, den betrachtenden Blick auf jene dunklen Stellen zu richten, deren Ausführung fraglich wird, weil ihre Notirung sich als ungenau und unzutreffend, ja öfters sogar als falsch erweisen wird.

I. Da man erst seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts angefangen hat, die Schreibweise langer und kurzer Vorschläge dadurch unterschiedlich zu gestalten, dass man die letzteren mit einem Strich durch das Fähnchen versah (oder), ist für Werke aus späterer Zeit eine Verwechselung von Vorhalt und Vorschlag nahezu ausgeschlossen. In S. Bach's Werken ist es aber öfters sehr zweifelhaft, ob ein langer oder ein kurzer Vorschlag gemeint ist, und da die Herausgeber von neueren Ausgaben derselben solche Zweifel der alten Notirung dadurch zu heben suchten, dass sie nach ihrem persönlichen Geschmack sich für die eine oder andere Lesart entschieden und dieselbe in neuer Schreibart darstellten, so ist musikalisch gebildeten Spielern die kritische Controle solcher Punkte dringend zu empfehlen. Dies gilt auch von der Notirung der Vorschläge in Mozart's und Haydn's, weniger von der in Beethoven's Werken.

II. In neueren Ausgaben haben deren Revisoren seit einiger Zeit angefangen, die kleinen Verzierungsnoten fast ausnahmslos durch einen kleinen Bogen der nachfolgenden Note zuzuweisen. In den Originalausgaben findet man dergleichen selten oder gar nicht! Es könnte das nur als eine Verbesserung angesehen werden, falls

die Herausgeber damit überall das Richtige getroffen hätten. Letzteres muss leider verneint werden! Denn es giebt Stellen (sowohl in Mozart's, Beethoven's und v. Weber's Werken, wie in denen Schumann's und Chopin's) bei welchen die Frage durchaus als eine offene angesehen werden muss, ob die Verzierung darin in dem Werthe der vorhergehenden, oder in dem der nachfolgenden Note auszuführen ist.
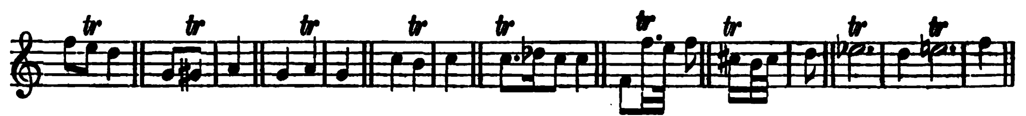
III. Sowohl in älteren wie neueren Ausgaben klassischer Werke findet man Vorhalt und Auflösung durch einen Bogen verbunden. Die alte Regel lautete dahin, dass bei der Ausführung die Auflösung durch Abzug des Fingers von der Taste kenntlich gemacht werden sollte. Solche Regel besteht heutzutage durchaus nicht mehr zu Recht und hat auch wohl niemals überall zu Recht bestanden (z. B. nicht in Mozart's Klavierwerken), da ihre Befolgung eine zerstückelte, falsche Gliederung des musikalischen Gedankens herbeiführen würde. Geltung hat sie nur für sogenannte Spielfiguren, wie solche z. B. das Allegro-Thema in Beethoven's Dmoll-Sonate vorführt.
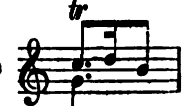
IV. Es ist schon bemerkt worden, dass Mozart in ausgeschriebenen Stellen sich sehr bedeutende Ausnahmen gegenüber den Regeln für die rhythmische Gestaltung der Werthe bei Vorhalten erlaubt hat. Da dies auch schon von S. Bach geschehen ist, so scheint die Frage, ob dergleichen Ausnahmen auch erlaubt sind, falls die Notirung der Vorhalte nur stenographisch erfolgt ist, keine müssige zu sein. Denn es giebt Stellen (nicht bloss in Werken der Genannten, sondern auch in denen Anderer), welche eine freiere Behandlung erfordern, falls die regelrechte melodisch-rhythmische Verhältnisse ergiebt, die ein gebildeter Geschmack als stockend und daher unschön oder gar als zopfig empfindet.
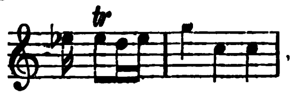
V. Bei der Lehre vom Pralltriller wurde erwähnt, dass, falls sein Zeichen 𝆗 auf kurzem Notenwerth steht, dadurch die getrillerte Note gefordert werde. Allein deren Triolenausführung würde in Fällen wie [Notenbeispiel] = [Notenbeispiel] unsymmetrische Verhältnisse ergeben und nicht fliessend, sondern stockend wirken. Um dies zu verhüten, wurde deshalb von Alters her in solchem Falle die untere Wechselnote in rhythmisch freier Weise noch an die Trillerfigur herangezogen, so dass die Verzierung alsdann lautete: [Notenbeispiel]. Ist das aber noch ein Triller? Ist's nicht vielmehr ein Doppelschlag III. Art, der richtig notirt werden müsste: [Notenbeispiel], oder [Notenbeispiel]. Leider sind für diese Verzierungsform in Mozart's Werken eine Anzahl unzutreffender Notirungen vorhanden, z. B.: [Notenbeispiele], welche alle die gleiche rhythmische Ausführung wie oben erhalten werden. Auch Beethoven's falsche Notirung in seinem op. 2 No. 3 [Notenbeispiel] erfordert hinsichtlich der Tonfigur die gleiche Ausführung, nur rhythmisch modificirt wegen der längeren Notenwerthe [Notenbeispiel].
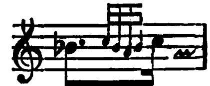
VI. W. A. Mozart ist wohl als derjenige zu bezeichnen, der sich zuerst von dem Dogma der alten Trillerlehre emancipirte, welches forderte, dass der Triller im

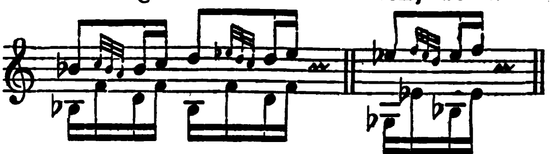
Allgemeinen mit dem oberen Hilfstone zu beginnen habe. Er wendet den Triller z. B. folgendermassen an:



In allen diesen Fällen muss selbstverständlich der wirkliche Melodieschritt an seiner Stelle erscheinen und nicht ersetzt werden durch seinen oberen Nebenton, weil ersterer ja sonst nur als rhythmisches Beiwerk auf allerleichtester Taktzeit zu Gehör käme, und die melodische Zeichnung verwischt und verzerrt erscheinen würde. Noch weniger ist dies aber angängig, falls der Triller auf einer Dissonanz steht. Denn alsdann würde z. B. der dissonirende Quartvorhalt in folgender Stelle  ja als consonirende Quinte empfunden werden.

Eine Regel der neueren Trillerlehre lautet: „Wenn auf einem wiederholten Tone ein Triller angebracht wird, so kann dieser (der Abwechselung wegen) mit dem Hilfstone beginnen." Auch diese Regel muss vorsichtig gehandhabt werden; denn falls der Triller durch Anticipation eingeführt wird, z. B. , oder bei Orgelpunkten, z. B. , so würde das Wesen der Anticipation verloren gehen, falls man an die Stelle des Haupttons dessen oberen Hilfston setzen würde, und der Orgelpunkt würde durch Voranstellung des Nebentons seinen Charakter einbüssen.

VII. „Wenn beim Doppelschlag über punktirter Note gegenüber den anderen Stimmen üble Intervallfolgen entstehen, so setzt man an Stelle des einfachen Punkts einen Doppelpunkt und verkürzt den nachfolgenden Ergänzungswerth um die Hälfte." Diese praktische Regel sollte häufiger befolgt werden, als es geschieht, z. B. im B dur-Adagio von Mozart's beliebtester F dur-Sonate. Die Notirung lautet: 

Wollte man danach die melodischen Linien regelrecht ausschmücken, so würde dies folgendes Resultat ergeben: 

Man beachte, wie sich in den beiden letzten Figuren hinter dem Doppelschlage zwischen Melodie und Begleitung folgende Intervalle ergeben: „Octave, Septime" und „Quarte, None". Solche üblen Folgen müssen aber nach den Grundsätzen der Verzierungslehre bei langsamer Bewegung durchaus vermieden werden! Wie kann das hier geschehen? — Man setzt an Stelle des einfachen Punkts den Doppelpunkt und reducirt den Ergänzungswerth auf die Hälfte, so dass die Melodie in folgender rhythmischen Form erscheint: .

Alsdann hat sie statt der vorher so lahmen Bewegung rhythmischen Schwung erhalten und strebt energischer ihrem dynamischen Höhepunkt zu; auch sind die

früheren „üblen Intervallfolgen" verschwunden und haben reinem Wohlklange Platz gemacht. —

Es sei nun schliesslich noch auf einige seitens der Aesthetik hervorzuhebende Punkte der Blick gelenkt.

Der Vorhalt verdient hinsichtlich seiner Behandlung eine besondere Beachtung. Er ist das bedeutsamste melodisch-declamatorische Ausdrucksmittel, und darum ist der Sinn des Schülers besonders dafür empfänglich zu machen. In älterer Musik wird er an der kleinen Note wenigstens sicher erkannt, was in der modernen egalisirt ausgeschriebenen Weise schon Schwierigkeiten macht, und es gehört schon ein nicht geringes Verständniss der Composition dazu, um ihm überall zu seinem Rechte zu verhelfen. A. Schindler hebt es in seiner Beethoven-Biographie Theil II, S. 236 besonders hervor, dass Beethoven im Cantabile die Vorhalte mehr zu betonen pflegte, als man es je von Anderen gehört. Solche Extra-Betonung hat ihre Berechtigung, und viele Componisten und Herausgeber versehen die Vorhaltsnoten mit dem Accentzeichen >, oder mit *sf*. Dem Verfasser will es bedünken, dass solche Bezeichnung nicht ausreichend ist, um das Wesen des Vorhalts zu symbolisiren. Derselbe ist vor Allem ein melodisches Ausdrucksmittel, daher er in der Praxis bei allen längeren Notenwerthen eine singende Ausführung erhalten muss. Diese fordert das Zeichen — über der Note bei Legatovortrag, oder $\dot{-}$ beim Portamento am sichersten. Ausserdem verdeutlicht auch das liegende Zeichen — die Dehnung, welche der Notenwerth durch eine geringe Zeitzugabe fast überall (nur nicht in Allegropassagen) erfahren muss. Es wäre deshalb zu wünschen, dass die Vorhalte, besonders in instructiven Ausgaben, durch dieses Zeichen richtig charakterisirt würden.

In neueren Werken, wo die Verzierungen häufig ausgeschrieben werden — meist in Form von Nachschlägen — und also äusserlich nicht von dem eigentlichen Texte zu unterscheiden sind, da ist ganz besonders darauf hinzuweisen, dass sie sich durch eine zierlichere Tongebung von ihrer Umgebung unterscheiden müssen; denn die Fälle sind selten und kommen nur in sehr langsamen Sätzen oder vor Fermaten vor, wo auch Verzierungen sich zu declamatorischem Pathos erheben. Deshalb ist in Bezug auf den Vortrag der Verzierungen im Allgemeinen festzuhalten, dass sie nur Arabesken sind, dazu bestimmt, die melodischen Linien auszuschmücken. Folglich sind sie in leichter, duftiger Tongebung auszuführen, — schon klanglich unterscheidbar von den sie einschliessenden Melodienoten, — und wo sie, wie bei Chopin, in Form der Tirata, oder als Verzierung mit verlängertem Anhang erscheinen, da müssen sie wie Blumengewinde oder Perlenschnüre die Stelle zieren und schmücken, aber nicht als technisches Brillantfeuerwerk blenden und die Nebensache als Hauptsache hinstellen. Dass Chopin selbst sie in dieser Weise und musterhaft hinsichtlich der Eleganz und des feinsten Geschmacks in seine Vorträge verwob, wissen seine Pariser Zeitgenossen F. Hiller, W. v. Lenz und Andere nicht genug zu rühmen.

C. G. Röder. Leipzig.

